



SEÑOR EDUARDO ACEVEDO DIAZ.

Se ha cumplido un mes del fallecimiento, en Buenos Aires, del Dr. Eduardo Acevedo Diaz, hijo del escritor, político y hombre público uruguayo del mismo nombre. Publicamos una foto del ilustre argentino desaparecido y, en páginas interiores, una semblanza de su personalidad

EL CALZADO. — En artículos anteriores analizamos el origen, valor y relación de la indumentaria del gaucho y su diferenciación a través del tiempo en nuestro país. Hoy vamos a tomar algunas de las prendas más representativas de ese vestuario y analizar su origen, estudiar su detalle y presentarlas en forma harto pormenorizada, como ya lo hicimos con el poncho. Vamos a ir por orden, empezando por el calzado y terminando por el tocado.

Sobre la bota de potro digamos lo siguiente, después de recomendar la lectura del trabajo de este título de Roberto Lehmann Nietsche: el gaucho con su aptitud para adaptar los elementos naturales, herencia indígena en parte y mimetización al medio en otra, propias de su condición de tipo en regresión, de las que da muestras no sólo en la aplicación múltiple del cuero, desde los trenzados hasta su utilización en lugar de clavos para unir el maderamen en la construcción del rancho; sino también al utilizar calaveras y caderas de vacuno como asientos, las colas de las mulitas como depósitos para la yesca o yesqueros y construir la bombilla para el mate con una cañita y una pequeña cesta de crines de su propio flete y las guampas en la construcción, entre otras cosas, de "chifles" y "vasos", tiene su demostración más cabal y característica en la llamada "bota de potro".

Este elemento de su vestir, que requiere el mínimo de transformaciones para su uso, era primitivamente quitado de las patas de los vacunos, pero más tarde, por lógicas razones económicas que resulta ocioso repetir, lo fue de los equinos, en especial de las yeguas. Consisten en la piel, o por mejor explicar, el tubo de cuero entero quitado de la pata del animal desde el medio muslo casi hasta el vaso, sacado dándole vuelta de arriba abajo, previos dos cortes transversales en redondo a las alturas recién señaladas. Después de limpiarlo bien de tejidos subcutáneos, se le daba vuelta otra vez y se le "lonjeaba", es decir se le quitaba completamente el pelo, luego se hacía un nudo con un tiento en su extremo inferior para cerrar la punta y darle algo de forma y se calzaba fresca aún, de tal modo que el muslo del animal cubriera la pierna del hombre y la callosidad o parte dura del garrón quedara como talón, formando el pie la pierna de cuero. Así fresca se amoldaba al pie y se quitaba antes de estar seca por obvias razones de seguridad y se seguía trabajando luego "a maceta" y calzándola alternativamente "para domarla", hasta que quedaba blanda y fácil de calzar como un guante. En épocas posteriores, para hacerlas más blancas y de mejor aspecto se les solía dar un ligero curtido con sal común y alumbre.

Una vez curtida la bota se quitaba el tiento del extremo del pie y se cortaba éste hasta casi la mitad, de modo de dejar enteramente los dedos al descubierto y poder estriar "de botón" entre los dedos pulgar y segundo del pie. Otras veces, por razones de más vestir, se prefería dejar la punta cerrada; esto se conseguía pasando un tiento fino como jareta por el extremo y cerrándolo bien o doblando la parte inferior sobre la superior de la boca y cerrándola allí con un botón de tientos, como una cartera.

Asimismo el borde superior de la bota se cortaba a veces formando un fleco que caía sobre la liga. Esta era una fajita tejida de colores, similar al ceñidor o faja de la cintura, que servía para sujetar la bota en la pantorrilla, cuyas extremidades tenían a veces unas borlas y que se ataba con un nudo característico llamado "nudo de liga". Otras veces esa atadura de la bota era un simple tiento.

En casos excepcionales la bota de potro no se le lonjeaba, es decir se le dejaba el pelo, esto ocurría cuando se sacaban de las patas de un animal bragado, esto es, de cuclouier pelo pero con el entrepiernas blanco como si tuviera bragas o calzoncillos. Lógicamente, esta característica daba una bota con el empeine y el pie blancos en contraponido con la caña de otro pelo, que las hacía más vistosas, llamándose las "botas con delantal".

El gaucho llevó a tanto su afán de fantasear y fanfarronear en el vestir, que hubo quien sacrificó dos animales, brazaos de una sola pata o simplemente "calzados", por conseguir un par de ese llamativo calzado. Finalmente existió otra variedad de botas, las llamadas de "zato", que se hacían con el cuero entero de uno de esos animales salvajes, lonjeadas daban una bota muy blanca y suave, pero era más lujo usarlas

LA VESTIMENTA DEL GAUCHO A TRAVES DEL TIEMPO



Gaucho guitarrero. J. Borro. Acuarela original (1889). Hacemos notar el doble calzoncillo y el uso de bota fuerte con chiripá. (Colección Assunção.)

con todo el pelo y dejando las cabecitas enteras sobre el pie, es decir sacando los dedos por la boca del bichito y fácil es imaginar lo espectaculares que resultarían con el pintado pelaje de gatos monteses o pajeros. A la bota de potro sucedió en el uso como calzado del hombre de campo, la bota fuerte. Esta, por provenir de la ciudad, recibió el nombre de "curuteca", de currutaco o afectado y a la moda en el vestir. Más tarde esta denominación quedó para señalar solamente a las de tacones altos, a veces de charol. Los dos tipos más comunes de bota fuerte fueron las llamadas "granaderas", que tenían un corte en la corva como las que usa aún el ejército, y las de campaña, es decir las de caña lisa y blanda. En especial las primeras tenían a veces ataduras y cordones sobre su cara de afuera en la caña, con borlas y en ocasiones bordadas con hilo de colores. Más tarde se usaron las de caña arrugada, de "fuelle" o "acordeón", muy en voga en Río Grande.

En general nuestro paisano usó una bota fuerte de caña más alta que el argentino,

del mismo modo que gustó de usar las bombachas más anchas.

Es inexacto, como tantas premisas absolutas que se han querido sentar sobre el vestir del gaucho, que la bota fuerte no se haya usado con calzoncillo cribado; lo que hay es que cuando ese tipo de calzado toma mayor auge, la otra prenda, como el chiripá, venía cayendo en desuso, sustituidas ambas por la bombacha y que quienes las seguían usando eran paisanos viejos anegados a lo de antes y que por consiguiente tampoco se resignaban a sustituir la cómoda bota de potro por la dura de confección. Pero innumerables ejemplos documentales, tanto escritos como gráficos, e incluso una tradición oral aún viva, permiten afirmar que en las postrimerías del siglo pasado y aún a comienzos de éste, era frecuente ver a los criollos, en especial al "endomingarse", vistiéndose almidonados calzoncillos de cribos, negro chiripá de merino y botas "amarillas" (marrones) o negras, muchas veces estas últimas de charol. Claro que en la faena todavía tenía predilección por la aún barata

y cómoda de potro del mismo modo que fue tardío el abandono del sufrido chiripá de apala.

EL CHIRIPÁ. — Y ya que nos hemos referido al chiripá, señalemos que desde aquella primitiva jerga usada como mandil, "a la oriental", hasta el más fino chiripá negro de merino de fines del siglo, siempre el gaucho, salvo en los casos en que era de apala o tela de poncho, gustó de adornarlo, fundamentalmente con una trencilla de un par de centímetros de ancho ribeteado por completo y que era siempre en contraponido, azul si el chiripá era rojo y viceversa, que era lo más frecuente. También se le hacían pequeños bordados, finos y de colores, como los de el chaleco en la delantera. Es, pues, inexacto afirmar que el chiripá no llevaba bordados, lo que hay es que: primero no eran todos sino los menos los que los tenían y segundo que éstos no eran esas gigantescas flores multicolores que luego impuso el circo y su heredero el teatro rioplatense, brillando sobre la vestimenta toda negra (chiripá y chaqueta o blusa) por lógicas exigencias de espectacularidad.

Tal vez el origen de ese detalle así exagerado, como el de los flecos en esta prenda, que si alguna vez los tuvo fue cuando por ella se usó simplemente un poncho, se deba a lo siguiente: algunos gauchos de la periferia ciudadana, entesores directos del orillero y el compadrito de arrabal, faeneros y troperos de los saladeros, matarifes de vacas y muy frecuentemente de cristianos, envidiosos por su propia condición de resaca ciudadana, condición harto más desdolorosa y perversa que la del pobre conchavado o asalariado rural; usó muchas veces, por lujo o por desplante de mecheza y en señal de posesión, el chal o mantón de su "prenda" de medio pelo, como chiripá, lógico era que esta prenda tuviera grandes bordados y flecos. Pero esto, repetimos, es una variante propia del orillero, que ya es el tipo en desintegración.

EL CALZONCILLO. — Sobre el famoso calzoncillo del criollo, como ya señaláramos de origen provincial español, digamos que era de piernas muy anchas, casi como enaguas, terminadas en su borde inferior en un fleco sacado (deshilado) de la propia tela; el cribo o bordado también era un deshilado de la trama (filet), que se hacía en una franja a la mitad aproximadamente de la pierna, que luego se bordaba con motivos de guarda, florales, etc., con el propio hilo blanco. A veces encima y abajo de ese ancho cribo había otros más angostos, uno a cada lado.

El fleco en nuestra Banda se usaba no muy abundante y bastante largo y en la zona de Buenos Aires corto y muy espeso; en Río Grande también se usaba más corto. Muchas veces el calzoncillo tenía fleco pero no cribo. Esto ocurría frecuentemente con el "de abajo". Vamos a aclarar lo que esto significa: como la mujer usaba varias enaguas, el hombre solía llevar dos calzoncillos superpuestos, el de arriba más lujoso, el de abajo más sencillo, el primero almidonado y enjuagado con "azul" y luego planchado con lustre, que se sacaba con la parte posterior de las antiguas planchas de hierro que era convexa. Este azulado y lustrado de los calzoncillos se hacía de modo que al sol parecían de plata bruñida. Durante la faena se recogían sus piernas en el chiripá y el de abajo aguantaba la mugre. Luego éste se metía en la bota o simplemente quedaba cubierto por el primero, al que se le bajaban las piernas otra vez y ya estaba pronto el hombre para el amorio o el fandango. Posteriormente el de abajo se usó de abrochar al tobillo como bombacha y esto acentuó su uso dentro de la bota.

LA BOMBACHA. — Ya que mentamos la bombacha, de cuyo origen ya nos ocupamos, agreguemos que además de usarse muy ancha en nuestro país, cuando se comenzó a usar la alpagata, sufrida prenda que consideramos mucho más heredera de la bota de potro que la propia bota fuerte, por lo que se llevaba el botón de prender en el tobillo desprendido, de tal modo que la bombacha cayera hasta casi cubrir el pie. Asomaba entonces la punta de la alpagata dominada por primorosamente bordada con floritas, corazones, etc.

EL TIRADOR. — Hay una prenda del gaucho que sin duda merecería un artículo para ella sola (yo diría que casi todos lo merecen) y es el tirador. Es el ancho cinto de cuero fuerte que se cierra en la delantera con dos o cuatro chavones o grandes botones o monedas, generalmente con tres bolsillos, uno atrás y dos a los costados, o

con uno grande que tomaba toda la zona renal y uno pequeño adelante a la izquierda, que servía para llevar la marca los troperos. Los había que todo el cinto era un gran bolsillo, cuya boca estaba en uno de los extremos. Esto le hizo tomar en Río Grande el nombre de "guaiaca", que también se le dio en nuestra zona fronteriza, del verbo portugués guaiar, "gritar", en una palabra por bocón o boca abierta.

En la Argentina más frecuentemente que tirador se le denomina "chanchero", porque fue material predilecto para su confección el cuero del carpincho o "chanchito de agua".

Los bolsillos y la cara exterior del tirador se forraron muchas veces de telas de calidad, seda o terciopelo, con bordados y muy frecuentemente aplicaciones de mosaico, como se aprecia muy bien en muchos cuadros de Blanes y como hemos tenido oportunidad de ver en varios existentes en el museo José Hernández de la ciudad de Buenos Aires. También se les adornó con botones hechos con monedas, llamados botones gauchescos, sobre cuyo origen, uso y difusión remitimos al lector al estudio de trabajo de un especialista en la materia como lo es don Leonardo Danieri, "Botones Gauchescos" publicado en la Revista de la Sociedad de Amigos de la Arqueología.



Detalle de los pies, estribando "de botón", del cuadro "Dos Caminos" de Juan M. Blanes (1870). Nótese que el que está de perfil calza bota de potro de medio pie y el otro está descalzo. (Col. Assunção.)

Simplemente diremos que el uso de monedas de metal precioso a las que se unía pareadas o simplemente se les colocaba un eslabón en una cara, ya como botones en las chaquetas, chalecos, corraleras, puños de camisas y en los tiradores, dio origen a una verdadera industria en Europa. En efecto, fábricas de quincallería y de botones militares, tomaron como modelo los cuños de monedas sudamericanas, en especial sus anversos con escudos, etc., y empezaron a fabricar en serie botones de latón o bronce que, olsteados resultaban iguales a los hechos con auténticas monedas de plata y que por su bajo precio incrementaron aún más su uso.

Volviendo al tirador señalemos que al que tenía monedas se le decía "punteado" y en la Argentina "escamoso".

La rastra o abotonadura especial del tirador tiene su origen en los mencionados botones gauchescos. En efecto, aquel cierre de dos o cuatro patacones o chaques, pronto se fue haciendo más complicado, se alargaron las cadenas que los unían, se agregaron a éstas nuevas monedas o botones hasta formar rastros, que pendían sobre el abdomen del usuario, muchas veces a falta de las monedas simplemente se le colgaban cadenillas con bolitas o pequeñas borlas de hilo plateado, que justificaban ampliamente su nombre de "rastra".

LA CHAQUETA Y LA CORRALERA. — Con respecto a la chaqueta y a la blusa o corralera, prendas ambas a las que ya nos referimos con bastante detalle en los otros artículos, diremos, solamente, que no deben ser confundidas. La primera o chupa o cha-

marra, es netamente de origen español, de género grueso, con cuello o pequeñas solapas, se usaba generalmente toda desprendida pues era de bordes redondeados, muy corta, apenas llegaba a la cintura y se le adornaba con trencilla en ese borde y con pinos o eses hechos con ésta y dibujados sobre los bolsillos (picot). Tenía una o dos hileras de botones en el frente.

La blusa corralera, era precisamente esto, una blusa de trabajo de tela liviana, prenda más bien de verano, de abrochar en el cuello, suelta y corta también a la cintura, con tablas en la delantera o no, adornadas éstas con botones gauchescos y pequeños bordados; los puños como de camisa dobles y con remelo. Se usaba casi siempre sobre la camiseta, muchas veces arremangada por su condición de prenda liviana y apta para el trabajo, de ahí su nombre de corralera, la que se usa en el corral.

Terminaremos refiriéndonos en dos palabras al enorme pañuelo que el gaucho usaba al cuello, y a su tocado.

Sobre el primero diremos simplemente que en un artículo publicado el 11 de octubre de 1958 en "La Prensa" de Buenos Aires, Jaime W. Molins, especialista en estudios gauchescos, señala en una hipótesis muy interesante, el posible origen de su

nombre "golilla". En efecto, indica que el Gobernador Cevallos, en vísperas de la campaña contra los portugueses que culminó con la conquista del Río Grande, impuso a los Cabildantes el uso obligatorio de la "golilla" en las ceremonias oficiales de cualquier clase. Esta golilla, la de uso europeo, ya había dado lugar a polémicas sobre su uso o no en España. Pues bien, la obligatoriedad de usar aquella suerté de cuello acartonado y con gasas, despertó la máxima protesta en los presuntos usuarios y seguramente dio lugar a toda suerte de chuscas entre el populacho criollo siempre dispuesto a tomar a chacota a los "godos" y sus usos. Así al gaucho de nota, compadronado de baile de candelil, que aparecía en la pulpería con su enorme pañuelo colorido al cuello, también se le diría en tono de guasa: "Ahí va fulano de 'golilla'".

EL TOCADO. — Fuera de los sombreros de fieltro de origen europeo, el más característico que usó nuestro paisano fue el llamado panza de burra que se obtenía cortando en redondo el cuero de la barriga de estos animales, normalmente blanca. Luego ese redondel se estiraba hasta darle forma cónica, en un poste, y se le daba un tiento para mantener esa forma, después, como la bota de potro, todo era cuestión de ir amoldándolo con el uso.

Nuestro gaucho gustó, por fantasía, usar en cualquiera de los sombreros, prenda a la cinta, una pluma de ave de colores vivos. A esto se le llamó llevarla "a la charrúa".

Fernando O. Assunção

(Especial para EL DIA)

Eduardo Acevedo Díaz, otra vida y otra batalla

HAY un retrato de Acevedo Díaz —el novelista, el creador de la novela gaucha, el autor de "Brenda", "Ismael", "Grito de Gloria", "Soledad", "Lanza y Sable"— que nos lo presenta en toda su gallarda prestancia física de hombre maduro que sabe esgrimir la cabeza. Tiene los ojos vibrantes, el pelo echado hacia atrás, un tanto revuelto, y los recios mostachos de la época cortándole el rostro.

Así era también el hijo, el otro Eduardo Acevedo Díaz de una estirpe de claros varones que tienen la historia y los apellidos clavados como pilares de puentes en ambas orillas del Plata. Las gafas de armadura gruesa y la ausencia del bigote alteran el parecido físico. Pero idéntica frente ancha, igual mirada fogosa entronca a ambos. Y el espíritu, transmitido acaso como quien transmite una antorcha, con la sangre, el apellido, la biografía, el blasón de honor de las familias de bien, que así van transfiriendo a las generaciones sucesivas el legado singular de los mejores antepasados.

Este Eduardo Acevedo Díaz, que acaba de morir hace un mes, era un argentino clavado allá como el pilar del puente, pero al que no se concibe sin el puente mismo, sin tener acá la prolongación espiritual y el pulso, sin repartir en los avatares de ambos países las inquietudes y los afanes del mismo corazón. Pudo nacer en Montevideo, a cuatro pasos de la Plaza de la Constitución. Nació, sin embargo, en Dolores, en la provincia de Buenos Aires, el 18 de marzo de 1886, durante uno de esos exilios familiares de aquella época, que trasvasaban sangres y repartían por aquellas geografías el espíritu de los uruguayos.

La madre —Doña Concepción Cuevas Calvento, distinguida dama porteña— fue el vínculo sutil de que se valió el destino para "atar" a los Acevedo Díaz a la Argentina. No importaba ya que padre o hijo hicieran periodismo, política o literatura en el Uruguay. A la hora de los altos en el camino, ambos regresaban a la Argentina como a un regazo de paz, de descanso. Desde aquí atalayaban la otra orilla, el otro pilar del puente. Desde allá se alzaban sobre el Plata tratando de columbrar la costa uruguaya. Al final, llevados ambos por los caminos del mundo en el servicio diplomático del Uruguay, desde la lejanía londinense, desde el tráfico de Washington, o desde las piedras históricas romanas, la patria del corazón era una sola.

Eduardo Acevedo Díaz había sido secretario de su padre, cuando el ilustre escritor y hombre público uruguayo era Representante del Uruguay en el extranjero. Como había sido antes su colaborador en "El Nacional", diario de Montevideo. En toda esta época Acevedo Díaz, nacido en Argentina, se hallaba entroncado íntegramente por la acción y el trabajo al Uruguay. Sólo cuando se doctora en Derecho y hace cátedra en la Universidad de Buenos Aires, va adentrando más las raíces en aquella orilla, y los hijos que le van naciendo de su matrimonio con Doña María Luisa Fuster son todos de allá: Eduardo, igual que el abuelo, abogado comercialista de gran renombre actual; Marcelo, prestigioso médico; María Luisa y Susana.

Obtuvo Eduardo Acevedo Díaz su título de abogado en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de Buenos Aires, con laureado diploma de honor por sus notas sobresalientes, completándole con el título de Doctor en Jurisprudencia. Se sintió en seguida tentado por la enseñanza y en riguroso concurso de oposición se hizo acreedor a la Cátedra de Sucesiones de Familia en la Facultad de Derecho de la Universidad porteña. Sin embargo —caso curioso de su amor por una determinada ciencia, la Geografía— lo más activo de su labor docente fue dictar cátedra de Geografía en diversos Institutos Nacionales. La Geografía era como si dijéramos el punto capital de sus ilusiones de profesor y el blasón de orgullo de sus actividades de estudioso. Le dedicó anchos trozos de su fecunda vida. Fue Miembro de la Conferencia Internacional sobre la Carta y publicó diversos libros sobre la especialidad. También fue Miembro de la Academia Nacional de Geografía, y

correspondiente del Instituto Geográfico de Washington. En el vasto campo de la sabiduría le atrajo también la Heráldica, y dejó numerosos trabajos de investigación; su gran actividad y versación sobre esta materia le llevaron a ocupar un sillón en el Instituto de Ciencias Genealógicas. Finalmente no le faltó la que tenía que resultarle una tentadora incursión por la genealogía familiar: y dedicó un brillante estudio a su tatarabuelo, don Tomás Álvarez de Acevedo.

Pero donde Acevedo Díaz siguió la impropia familiar, descolando indiscutiblemente, fue en las letras, publicando ensayos, novelas y crítica literaria. Su producción fue abundante sin dejar de ser valiosa. Dos veces recibió lauros especiales: el Primer Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, por su novela "Ramón Hazaña"; y el Primer Premio Nacional de Literatura por su relato "Cancha Larga". De esta novela se dijo que identificaba la vastedad sin límites con la anchura de la realidad topográfica, y que en ella el autor había sabido fundir elementos tipológicos de fiereza y de mansedumbre, de convivencia y de soledad, de arraigo y de expansión, realizados en un fondo pintoresco de absoluta fidelidad hasta en los toques imaginativos.

Otros títulos fueron dejando jalones inolvidables en las letras argentinas: "Eternidad", novela psicológica y de estudio de los caracteres hereditarios; "Argentina te llamas", novela sociológica sobre la chacra del vecino país y el brusco cambio de ambiente de sus protagonistas, del medio rural a la ciudad. Esta novela se publicó en el folletín del diario "La Nación", de Buenos Aires. Un libro de crítica literaria, histórica y sociológica fue "Los Nuestros". Un trabajo técnico sobre el cruce de la Cordillera Andina también reviste singular mérito: "El paso de los Andes a través de Cuatro Cordilleras". Y su última obra, publicada en 1957: "El no ser de Hamlet".

No es fácil reseñar paso a paso la vida de Eduardo Acevedo Díaz. Se impone el esquema, el apunte, mientras acaso los estudiosos van recopilando todo eso otro que forma la biografía, que no es sólo la obra y el hombre que la ha hecho, sino la anécdota, los rasgos distintivos de la personalidad en el quehacer y en el no-hacer, y el comentario de los demás sobre sí, y el comentario de sí sobre los demás. Todo eso, en fin, que se dispersa y que dará mejor la medida del Dr. Eduardo Acevedo Díaz que la relación de sus libros.

Por ejemplo, una de sus actividades fecundas fue el periodismo. Colaboró en los diarios y revistas argentinos con una asiduidad y capacidad admirables. Aunque sea al pasar, no pueden dejar de citarse sus artículos "El teatro contra la ley", crítica teatral vista con ojos de jurista, que aportó un enfoque nuevo y original a la rotativas bonaerenses. Su labor de literato, periodista y profesor la alternó, además, con la profesión de abogado a la que tenía inmenso cariño, con el ejercicio de cargos públicos —entre ellos el de Interventor de las Cooperativas de los Ferrocarriles del Estado, nombramiento realizado por Marcelo T. de Alvear—, y con la presidencia de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, donde dejó una huella imperecedera.

Pero, evidentemente, el libro en el que trabajó con más pasión y cariño fue el que dedicó a historiar la vida de su padre. En él puso en claro acontecimientos que a éste le había tocado vivir en el Uruguay, en años de lucha. Dejó escrito y comentó un jirón de nuestra propia historia, sirviendo de telón de fondo a aquel personaje que llevaba sus mismos nombre y apellidos. El título que puso a tan brillante y cálida obra le viene bien a sus comentaristas para otorgárselo a él mismo, ahora que ha entrado ya definitivamente en la eternidad: "La vida de batalla de Eduardo Acevedo Díaz".

Victor GUTIERREZ SALMADOR.

(Especial para EL DIA).



La ciudad de Nueva Orleans en la desembocadura del Mississippi, muestra inconfundible la gravitación de la colonización francesa.

EN EL CIRCULO POLAR. — Acaso en los primitivos tiempos, ya existió una íntima vinculación en el agrupamiento y radicación de los núcleos sociales y las grandes corrientes fluviales, a cuya vera encontraron aquellos, las condiciones primarias de vida.

Sus aguas, empleadas en los primeros regadíos en el Nilo, Eufratis o el Amarillo, fecundaron las tierras y posibilitaron el desarrollo agrícola, en el orden creciente de producción y seguridad, base de los incrementos masivos demográficos, y extendiendo el concepto de Heródoto, podría expresarse que la civilización de los núcleos primitivos, fue un don de los ríos, y hasta puede caracterizarse una avanzada civilización del agua.

Cada río, fue un centro de radiación de vida, de concentración de potenciales, para impulsar al Hombre en la aventura de los Tiempos, las aguas atraeron las aves y los grandes rebaños de animales salvajes, que el hombre domesticó en su provecho, con lo que multiplicó sus débiles fuerzas, y en las aguas de los ríos, fue perfeccionando la práctica de la pesca, cuyo conocimiento se pierde en la inmensidad del tiempo.

Y no habría sido ajeno a su primitiva

percepción, que las aguas de los ríos, que en determinada época del año parecen extinguirse, —como otros agentes de la naturaleza—, reaparecen con igual vigor todos los años, como expresión del renovado proceso por los siglos que las producen, y las vuelcan torrentosas o mansas, en los cauces por altas montañas o dilatados valles, para repetir el ciclo de su vida.

Y esa persistencia y ese renovar, permitió al hombre emplearlas como agente permanente de su evolución, acaso en la aceptación más interesante, como vía de comunicación, con que entraron en contacto pueblos y civilizaciones, con que se fue gestando hasta los tiempos presentes, la maravillosa y apasionante empresa del Hombre en la Tierra.

En la vida de cada río, pueden leerse capítulos de la historia del hombre, cualquiera sea la latitud o el clima, y acaso no encontremos más vivo ejemplo de esa vinculación del río y el hombre, que la de un apartado y poco conocido río del mundo,

el río Yukón, cuyo cauce y aguas, se localizan en la lejana Alaska, sobre el Círculo Polar.

El río Yukón, que nace en las tierras del Norte del Canadá, a veinticuatro kilómetros de las aguas del Océano Pacífico, describe después un inmenso, semi-círculo de tres mil quinientos kilómetros de longitud, a través de numerosos lagos, divagando en los llanos por una malla de infinidad de brazos, o encauzado entre altas montañas, desagüa en un amplio delta de ciento veinte kilómetros de frente, en el Mar de Beering.

Desolado es su paisaje, en las áridas llanuras o en los angulosos perfiles de las montañas, y su cauce como verdadero eje central del territorio de Alaska, se desarrolla en parte sobre el Círculo Ártico, que cubre sus aguas con un manto de hielo de setiembre a mayo.

Pero cuando asoma la primavera, y cesan de deslizarse sobre el helado cauce los trineos, y empiezan rumorosas las cristali-

nas aguas a cantar de nuevo la canción de vida en cascadas y rápidos, un extraño y gigantesco movimiento, hacia el río, se anima en Alaska.

Con los primeros reflejos del sol, osos y zorros, guecos y aves de presa, caravanas de esquimales e indios, todos se mueven como un inmenso movimiento repetido en los siglos, hacia el río, porque por sus aguas remontan por millares los salmones, a cumplir su desove y el ciclo de prolongación de la especie, antes de terminar su vida en el mar, salmones que son la base alimenticia de animales y hombres.

Pero también es el centro básico de su economía, porque más allá de sus valiosas pieles y de los depósitos de oro, que un día atrajeron caravanas de aventureros a las orillas del río Yukón, la explotación del salmón representa para Alaska más millones de dólares que la lana para el Uruguay.

Es la expresión más acabada de la propia existencia de vida en la tierra, por la presencia de un río, y cuando se abate el invierno, en el desolado Círculo Ártico, las aguas del Yukón, transformadas de nuevo en hielo, son también el símbolo del silencio y el declinar de la vida, que surge victoriosa en cada primavera en las cristalinas aguas del río.

EL VIEJO RIO. — Los ríos motivaron frecuentemente altas expresiones de arte, los llevaron a la tela los pintores, los cantaron los poetas, y los músicos los engarzaron en sinfonías y conciertos, como forma, color y ritmo de las aguas.

Pero ninguna de estas expresiones, pudo reflejar la vida y las transformaciones que se operan debajo del nivel de las aguas, porque contrariamente a lo que puede creerse,

se, los ríos no construyen caprichosamente sus cauces, sino que lo estructuran obedeciendo a rígidas expresiones de leyes.

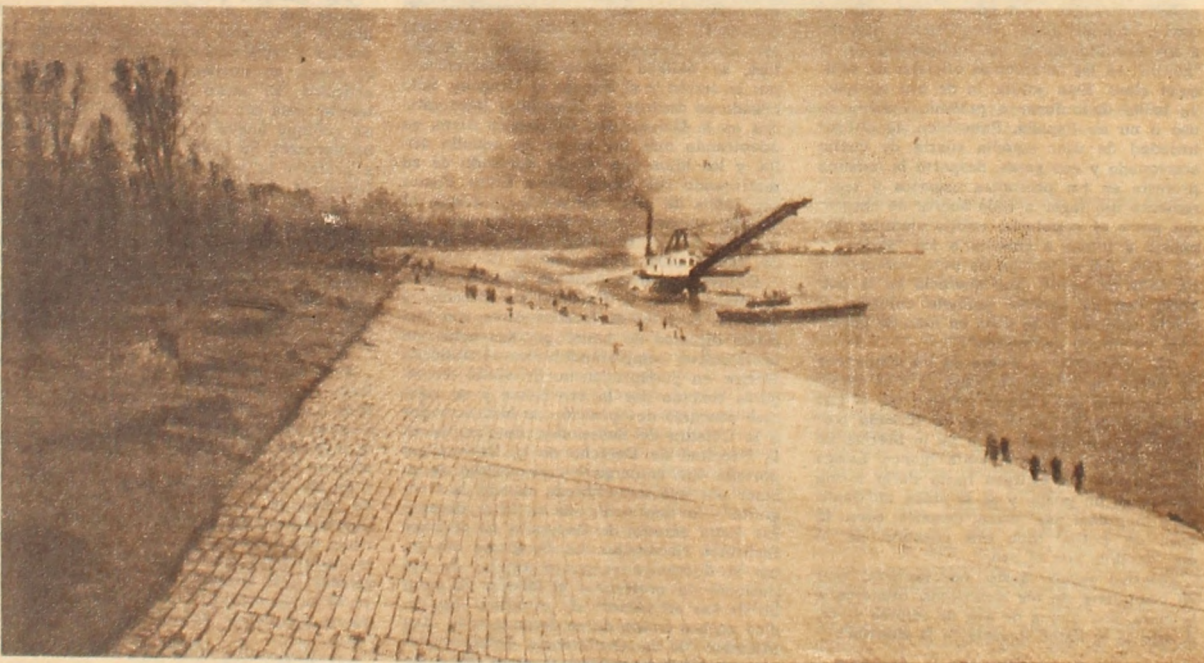
Existe una exacta correspondencia y ritmo entre las curvaturas de las orillas y la ubicación y magnitud de las profundidades y altos fondos, la variación sinusoidal y estable del talud, y las más armónicas leyes rigen la mecánica de los cauces, y hasta expresan un verdadero estado filosófico, al corresponder sistemáticamente la misma particularidad del cauce, para cada altura de las aguas.

Pero cuando el río no tiene estrictamente un origen y evolución fluvial, entonces no obedece a esas leyes, es anárquico en su desarrollo y en la estabilidad de sus orillas, y existe un ejemplo notable en el mundo de este estado, que corresponde a uno de los más grandes ríos, el Mississippi, el padre de las aguas de los indios norteamericanos, el Viejo Río, en la evocación de los espirituales de los negros de Saint Louis y Kentucky.

Este inmenso río, de más de cinco mil kilómetros de desarrollo, desde las llanuras del Canadá hasta su desembocadura en el Golfo de México, con una cuenca de más de tres millones de kilómetros cuadrados la tercera parte del territorio norteamericano, tuvo su origen en un cataclismo originado hace ciento veinte mil años, cuando gigantescos glaciares se desprendieron de la región Ártica, arrasándolo todo, removiendo montañas, derribando bosques y extinguiendo especies enteras de vida, abriendo en su camino un valle de miles de kilómetros cuadrados, encerrado lateralmente entre las montañas de Apalaches y los montes Rocosos.

Y en el corazón del continente americano, las aguas de los deshielos junto a la de los lagos, se precipitaron al mar, burilando un amplio surco donde fue encuadrando en un apasionante proceso, el lecho del futuro río, dominante y altivo en aquel gigantesco valle.

Miles de afluentes y caudalosos ríos, Missouri, Ohio, Tennessee, engrosaron sus aguas y fue factor decisivo en el potente desarrollo económico y social del pueblo norteamericano, y por sus caudales y su cauce, bajaron la hulla, madera y acero del valle industrial, gigante forja de la revolución industrial, los barcos transportaban la caña de azúcar, arroz y algodón del Sur, los productos de la ganadería y agricultura del Medio Oeste, y si cada año sus caudales llevan millones de toneladas de limo que sedimentan el delta del Golfo de México, también a sus playas y a sus orillas lle-



Grandes obras de defensa de las márgenes en el Río Mississippi.



Vista del Río Mississippi, el Viejo Río, expresión de la pujanza y progreso del pueblo norteamericano.

el aluvión humano, que de otras tierras venían a forjar una nueva y gigantesca nación.

Pero el Viejo Río, algunas veces ancho como mar, con profundidades de treinta o cuarenta metros, se desborda en las grandes crecientes, en las llanuras inferiores, arrasando el territorio y afectando las grandes ciudades y pueblos, cambiando violentamente su cauce, edificando nuevas islas y bancos, como si mostrara una indeclinable rebeldía primitiva, de su pasada época glacial, hasta que un día el Gobierno y Pueblo Americano emprendieron la gigantesca Operación Mississippi, donde cada tramo del río fue estudiado en modelos hidráulicos en Universidades y Laboratorios, se planificó la acción, y fue surgiendo cada año en su curso y de sus afluentes, las represas para energía eléctrica, las esclusas para navegación, los diques artificiales por centenares de kilómetros, la estabilización de márgenes y la defensa del cauce, con grandes alfombras de mimbre y el gran río fue dominado y reducido a cumplir las leyes fluviales y su destino histórico.

Cada año surgen nuevas y grandes represas, por sus aguas el valle industrial crece en la producción de hulla y acero, sus aguas alimentan los reactores atómicos, y todo crece con el ritmo vertiginoso de sus aguas. Y más que por sus grandes caudales y por su desarrollo, el río se agiganta por su relación con el progreso, por la cantidad de trabajo que cumple cada día, parece creado para exaltar los destinos de la gran nación, y es el sello inconfundible del triunfo de la ciencia, y es el mismo espíritu del pueblo consustanciado con sus aguas hacia su más grande destino de Democracia y Libertad.

El río es el mismo país, en su dinámica y progreso.

Grandes trenes de barcas surcan sus aguas en el crecimiento de la economía norteamericana, pero no ha dejado de ser en su nuevo encauzamiento, el Viejo Río, porque en las plácidas noches sus aguas parecen susurrar, cadenciosas y rítmicas, como un eco de los espirituales, con que el negro hablaba a las aguas, en el melancólico recuerdo de lejanas tierras.

EL CENTRO DEL MUNDO. — El hombre no tiene un total sentido constructivo cuando maneja los elementos naturales, y así provoca grandes erosiones y creciente depreciación de las tierras que son la base de su sustento, creando un difícil

problema frente al vigoroso empuje demográfico.

Pero para su suerte, existen todavía vastas regiones en el mundo que le son prácticamente desconocidas o inexploradas, verdaderas reservas de futuro, en tierras que encierran los más grandes ríos en África y América.

Quizá el más característico y de más alta significación, sea la cuenca del Río Amazonas, el coloso de América, el río del mayor volumen de aguas y cuenca de la Tierra. Prácticamente desde las costas del Océano Pacífico, en los Andes Peruanos, hasta el Océano Atlántico, se vierte majestuoso a través de seis mil kilómetros, navegable en su mayor parte, y después de drenar una cuenca de seis millones de kilómetros cuadrados, recibe el aporte de grandes ríos como el Madeira, Negro, Topajoz, que animan de creciente velocidad sus caudales, que vierte con estrépito y en lucha inmemorial, con las aguas del Océano.

Selva virgen impenetrable, fecundos territorios abrumados de calor y humedad, con un subsuelo rico en minerales y combustibles, poblada de una extraña escala zoológica, es el fabuloso mundo amazónico que levanta todavía barreras insalvables en el estado actual de la ciencia, para su conquista y civilización.

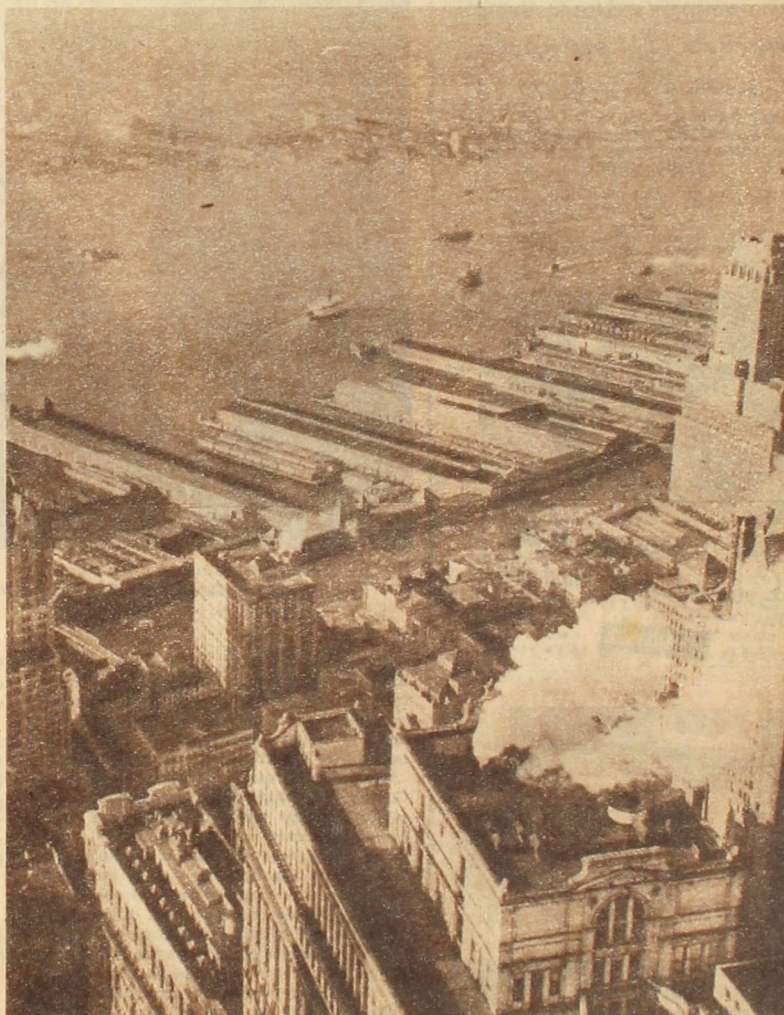
Es el misterioso y grande mundo del Amazonas, plantado en los cuatro puntos cardinales de América, que por un extraño accidente hidrográfico, une su cuenca con la del Orinoco, y que será posible unir fácilmente su cuenca al sistema del Plata, a través de los ríos Topajoz y Paraguay, estableciendo una gigantesca red fluvial en el corazón de América.

Cuando se realice esa posibilidad, y el hombre pueda a la vera de esos ríos penetrar y usufructuar de esa reserva de la Humanidad, en tierras promisorias capaces de albergar quinientos millones de habitantes, cuando la ciencia abra la senda de las nuevas tierras, entonces en el suelo de América, por obra y gravitación de los ríos entrelazados al majestuoso Amazonas, se habrá creado en la magna empresa, el Centro del Mundo.

Así son, caro lector, nuestros amigos los ríos.

Ing. José L. BUZZETTI.

(Especial para EL DIA).



En la desembocadura de los grandes ríos, se han establecido los más importantes núcleos económicos y sociales, tal el caso de la ciudad de Nueva York, en el Río Hudson.

EL pequeño libro de poemas para niños "Palabras sencillas", tiene en su primera página, un prefacio escrito por la autora de los versos que dice así: "An es de que alguien empiece a leer este libro quiero que sepa que podría muy bien llamarse 'El libro de la buena voluntad'. Porque más no hay en él más que la inspiración, muchas veces sugerida y orientada.

"Lo demás, desde la consulta al niño y a la maestra, la puesta en limpio de los borradores, consejos, ánimo, selección e ilustraciones, han venido de afuera; no sólo de manos amigas y obligadas por el afecto, sino de corazones generosos, entusiastas, amigos de los niños y de los padres de buena voluntad hacia mí. Quizá sea esto lo más alto, lo más bello, lo más conmovedor de estas páginas".

Todo el carácter de la autora está en esas palabras, como lo está en sus versos: discreción, modestia, nobleza, bondad... Elisa de los Campos de Gestido de los laureles a los demás... Discreción y modestia también en su aspecto físico que es el de una señora ni muy joven, ni muy entrada en años, vestida de oscuro, desprovista de coquetería; la ambición de Elisa no se atiene a lo material, y sus anhelos nada tienen que ver con la belleza. Física, se entiende. Porque para ella, la belleza es de otra índole: no gira alrededor de la perfección de un rostro o de un cuerpo, y la vestimenta es únicamente una prenda que sirve para cubrir ese último, no para realzarlo; la belleza que ella busca, que ella tiene, es aquella que solamente ven los ojos del alma. Es el amor por la vida, la naturaleza, los objetos... las cosas más insignificantes...

ELISA DE LOS CAMPOS DE GESTIDO AUTORA DE "PALABRAS SENCILLAS"

VERSOS QUE ENSEÑAN EL AMOR A LA VIDA A LOS NIÑOS

Si para el hombre, su tarea sobre la tierra consiste en forjar, crear, construir, la de la mujer es de dar vida, vida material, vida espiritual. Y si el hombre es cuerpo, la mujer es alma. Y alma y amor son sinónimos. Sin su cálida sonrisa sin sus tiernas manos, sin su seguro regazo, ese semidios que es el hombre, hecho de barro, de

comuoso sus poemas: "Palabras sencillas", las llamó ella. ¡Palabras del corazón palabras de esperanza, palabras de bondad! Después de haberles dado la vida, realmente tiene color de rosa. No ese rosa insulso e inverosímil que solían poner ciertas literatas en sus obras, en verso, donde las bellas y buenas se casaban con príncipes no menos

"Oscura hormiga"
¿Qué apuro te lleva
Que nunca te paras
Y nunca te sientas?
¿Qué miedo te empuja,
Qué dura obediencia?
¿No ves que te siguen
Mis ojos con pena?

Y esos otros versos, dedicados a ese animalito que suele inspirar tanta repulsión: el sapo:

"Pobre sapo! No me mires
Con los ojos asustados
Llenos de asombro inocente,
Y el corazón en un safo.
¡Sapito color de piedra
Verde-marrón, tierra y pasto.
Yo no pienso en apresarte
Ni he soñado hacerte daño;
Sapo que el jardín me limpias
De tanto bichito malo.
Mereces mi gratitud
Y mi amistad y mi amparo.
Sapo buenazo y humilde
Sin colores y sin cánticos
Por eso te quiero más
Pobre, bueno y olvidado.

Luego, el cariño por las cosas de nuestra tierra: el gaucha, su guitarra, el rancho:

"Soy un retazo de sombra
Callado y acogedor
Donde caben la guitarra
Un mate y un corazón.
Soy un terrón ahuecado
Entre risas y dolor;
Duermo entre ado de estrellas
Vivo bañado de sol
Y paro el rumbo del gaucha
Con el pial de la ilusión.
En mí se empina la tierra
Para ver salir el sol;
Para despedir la luna;
¡Para suspirar mejor!
Guardo esperanza y fatigas;
Guardo el riego del sudor;
Me visitan los churrinches;
Me da el sabio su canción
Me besan los picaflores
Y pía el hornero en mi honor.

Y ese otro poema, donde habla al niño de otro niño, que nació hace tiempo, que ella denominó "Romance del niño gaucha":

Alicia Reyes lo nombra:
Nunca lo habían men'ado
Y la maestra nos dice:
Hubo un día, un niño gaucha
Hurta en las cuevas de piedra
Hurta en talas y quebrachos
Y va por los horizontes
Entre el grito destado
De las bestias pavoridas
Y el silbido de los lazos;
Esquiva lanzas y flechas
Huye el tropel de soldados;
Y tras malones y levadas
Junta orfandad, miedo, llanto
Y se le pone a la Historia
En Flores, entre los brazos.

¿Es que se rio este niño?
¿Es que jugó entre los pastos?
¿Cómo sería su grito
De pájaro atormentado?

¿Durmio alguna vez tranquilo
Con un sueño de mayado
Sobre pecho sin temores,
Recelos, ni sobresaltos?

¿Cómo miraban sus ojos
Sus ojos nunca entregados
Con la espina de la duda
Hincada en el desamparo
Ojos que fueron dos cuencas
De rumos negros y amargos?

Cerrada sobre sí misma
Fue una flor el niño gaucha
Que maduró sin abrirse,
Un áspero fruto ácido.



Elisa de los Campos de Gestido, autora del libro "Palabras sencillas".

orgullo y de voluntad, llevará una vida solitaria y estéril y por más alta que edificara su obra, si ésta no estuviera iluminada por la luz del amor de una mujer, se perdería él en sus oscuros dédolos, donde solamente el eco contestaría a su propia voz.

Nadie mejor que Elisa de los Campos de Gestido ha comprendido esa misión de la mujer y nadie mejor que ella para darse cuenta que, hoy, más que nunca, la humanidad tiene necesidad de amor. Porque la vida se vive tan de prisa que ni tiempo se tiene para mirar una puesta de sol, observar el vuelo de una mariposa, disfrutar del canto de un pájaro. Ni tiempo ni interés, quizás. A medida que avanza la civilización y la cultura, el hombre se va alejando de las alegrías primitivas que le brindaba la vida esa vida que da finalmente, únicamente lo que se cone en ella.

Para inspirar ese amor por la vida a los niños, Elisa de los Campos de Gestido,

bellos y buenos; sino el color cálido de lo que es hermoso sin rebuscamiento, tierno, sin sensiblería, ingenuo sin cursilería.

En una edad en que otras mujeres, madres de hijos grandes o abuelas, creen haber cumplido con su misión sobre la tierra, Elisa llena de un lirismo entusiasta, fértil y creador, se levanta al alba y escribe sus versos. Todo para ella es fuente de inspiración: los seres humanos como los animales o los objetos inanimados:

"Pedacito de pan duro
¿Cómo te voy a tirar
Si diste tanto trabajo
Y si costaste a papá?

Como el niño no mirará a los animales con ojos nuevos y distintos si ella los presenta de un modo tan tierno y tan candoroso:

RECUERDE U.D.

NO SE DEJE ENGAÑAR!!
NI SORPRENDER EN SU BUENA FE...

POR BOTIQUINES Y ARMARIOS PARA BAÑOS APARENTEMENTE SIMILARES A LOS NUESTROS

NUESTRA MARCA "JISSA" LO GUIARA EN SU ELECCION

y garantizará su reconocida CALIDAD

EXIJALA NUESTROS PRODUCTOS TIENEN NUESTRA MARCA IMPRESA EN EL MUEBLE, SI NO LA ENCONTRAS, RECHACELOS

POR CUALQUIER DUDA O CONSULTA SERVIRE CONSULTAMOS

Establecimiento Industrial y Comercial JAMIL ISSA
YTU 1824 - TELEFONO 500261



Café El PAULISTA

Es bueno hasta la última gota!

PEDIDOS A LOS TELFS. 23472 y 200378

CAFE PURO PAULISTA MOLIDO A LA VISTA



Comedor Americano en Nogal
Vealo en Muebleria SAN FERNANDO

18 DE JULIO 1955
CONSULTE POR AMPLIACIONES FINANCIARIAS

DESDE el 2 de octubre de 1932, Tarzán salta de rama en rama, de número en número de este Suplemento, de año en año, hasta sumar los veintisiete que hoy cumple el mismo, sin fatiga, sin desilusión, sin envejecimiento. La historieta que en el lenguaje familiar del semanario constituye sustancialmente su "editorial", no ha desertado una sola vez de sus páginas, y acaso sean ya hijos de los hijos de los primeros lectores, los que siguen hoy su ininterrumpida aventura.

El personaje novelesco nacido de la imaginación del norteamericano Edgar Rice Burroughs, universalizó el prototipo del hombre vigoroso, de buena salud, diestro, hecho de generosidad e impulso, todo cualidades afirmativas, físicamente fuerte y moralmente sin complicaciones, primario y bondadoso. No es el héroe propicio para los psicoanálisis; hasta es posible que su coeficiente de inteligencia no resulte muy elevado. Pero en él predomina el ímpetu, el coraje, la nobleza elemental de los buenos sentimientos. Es la reacción ante las narraciones truculentas, protagonizadas por se-

EL CUMPLEAÑOS DE TARZAN

La necesidad de mantener a los suyos le industrializó la imaginación, y sin interesarse le la literatura, hizo de la serie de Tarzán una empresa que le rindió buenos dividendos. Fue el nacimiento del tercer hijo en 1913, lo que decidió su carrera de autor de un género ameno y sin profundidad, pues a partir de esa fecha se dio por enterado a escribir con miras comerciales. La fantasía convertida en obligación, ayudada por enciclopedias y manuales de geografía, plasmó una larga novela por entregas que ha divulgado a través de más de cuarenta años, por el libro, por la historieta gráfica, por el cine, la radio, la televisión, el nombre de Tarzán, convirtiéndola en una de las más leídas del mundo. El crítico John Brown, en su "Panorama de la Littérature Contemporaine aux Etats-Unis", aparecido en París en 1956, señala que fue uno de los primeros autores norteamericanos popu-

gencia. No hemos de suponer que salió de Harvard. Pero sabe leer y escribir. No tiene biblioteca, pero de todo se entera. Y sin embargo sus únicos libros son las hojas de los árboles. Un solitario, sí, pero no al modo de Robinson Crusoe; éste lleva consigo la civilización, se ingenia para volver confortable la soledad, anota en diario sus progresos, edifica, espera regresar algún día. Tarzán no necesita de comodidades; duerme en un árbol, en una caverna, en una hamaca; la intemperie no le hace daño; ni los insectos ni las fieras ni el tiempo ni los salvajes atacan su inmarchitable juventud. Una túnica de piel es todo su vestuario; y es de alabar la calidad del leopardo, siempre ileso, sin roturas ni desgastes; cruza matorrales, nada en ríos peligrosos daga en mano para matar cocodrilos traicioneros, se chamusca en hogueras donde indígenas feroces van a inmolarlo, y siempre se salva a tiempo hombre y traje! Tarzán está en el filo de lo increíble. Y al mismo tiempo su constante hazaña tiene contornos de verdad. De allí viene acaso su vigencia. No es impalpable; es un ser humano, aunque preservado de la caducidad y protegido por una buena suerte perpetua. Tal vez no envejece porque su corazón está exento de los matices sentimentales que tornasolan de incertidumbre y anhelos insaciados el espíritu de los fantasiosos.

Tal vez, soñadora temprana, por eso no nos sedujo en la niñez ni en la adolescencia. Era demasiado vital para el gusto de quien buscaba precozmente la manera más ática de malancolizarse. Pero nos fue conquistando con el tiempo y ya no eludimos la lectura pueril, de la que se extrae una conclusión: se puede salir ileso de los peligros, allí donde se ponga valor y voluntad. Tarzán triunfa siempre, jamás duda de sus fuerzas. Su alarido taladrante pregona el arribo del salvador, del justiciero. Avizorante, desde su atalaya, siempre llega a tiempo, como si un sexto sentido le avisara quién y dónde se necesita de su socorro, en una inmensa selva inabarcable en mapa alguno. Protege, ampara, defiende, lucha por los débiles, especie de caballero andante de los árboles, entre los que brinca colgado de lianas oportunísimas, en un despliegue de energías y aullidos que le andanza sobre suelo firme podría ahorrarle muy bien, aunque quitando el sabor agreste a su peculiar sistema de transporte aeroveretal.

Tarzán pertenece a la casta de héroes asistidos por una Providencia que jamás los abandona. En el instante mismo en que ya la muerte es inminente, una circunstancia fortuita acude para conjurar dichosamente la amenaza... sin lo cual se clausuraría el folletín.

Este lleva en inglés a nuestra mesa, desde hace veintisiete años, pues Tarzán pertenece al elenco fundador del Suplemento desde su primer número. Fue en los primeros tiempos su traductor —jovial y sonrosado—, el Ing. Felipe Raffini; la tarea

pasó luego a manos más jóvenes, las del Teniente de Na.fo Ing. Julio César Franzini, y elabora los textos, desde el comienzo, el dibujante Guillermo Soler. Todos son serios, pero sonríen al hablar de Tarzán, un poco ahogado de ellos, y no dejan de quererlo; al fin, son muchos años de compañerismo, de nervioso y tragicómico sofoco: "¿Y Tarzán?"... "¿Vino Soler?"... "¿Quién tiene a Tarzán?"... Un revuelo de melena de Aguerre, escuadra en mano, mientras el Director, todo "mansedumbre", pide "el



ENTONCES APARECIÓ TARZAN.

Así era Tarzán en el primer año de su publicación en este Suplemento.

res siniestros, mal'antes, perversos, asesinos, o los relatos en los que lo inverosímil sustituye el escenario reconfortante y concreto de la naturaleza.

Edgar Rice Burroughs, oriundo de Chicago, alcanzó fama y dinero con la peripécia folletinesca de la que hizo su medio de vida. Al morir en 1950, con 76 años, dejó a su familia una fortuna millonaria y un personaje que, según él, "no podrá morir"

larizados en Francia, y anota que los "Tarzanes", "vendidos por centenas de millares en todos los quioscos del mundo, sirvieron para alentar la nostalgia contemporánea de la selva". Edgar Rice Burroughs forjó un arquetipo dinámico, en el polo opuesto del intelectual; un atleta que nada sabe de introspecciones. Exalta la acción, no el pensamiento. Tarzán, sin embargo, posee conocimientos y recursos ante cualquier contin-



Edgar Rice Burroughs, creador de Tarzán, una de las historias de aventuras más popularizadas del mundo.

Y después está "el Faenero", donde en florido lenguaje ella narra su epopeya:

Nandubays y talas
Pumas en el pecho
Rebelde y esquivo;
Constante y entero,
Va por las cuchillas,
Oteando, el faenero
Tras de la manada
De los reales dueños.
El indio secunda
Un día su saqueo,
Y otro, de un flechazo
Lo deja en el suelo.
Vuelan las patrullas
De soldados fieros
Pisando sus huellas
Y el monte y el cerro
Lo esconden y al'tan
Con gritos de teros.
Lo amamos las indias
Bajo el ancho cielo
Y nació el gaucho
De los entreveros.
Con facón y lazo
En tus bordes curiosean
Cortó con cien rumbos
Los campos abiertos.

¡Ay! sin darse cuenta
Se le escapó el tiempo
Y quedó en mi tierra
Feliz, prisi-nero.

La Patria, un buen día
Le golpeó en el pecho
Despertado al puma
De los años viejos

Y facón y lazo
Con rabia el faenero
Se lanzó a la historia
A cuerear imperios.

Podríamos seguir reproduciendo su poesía: toda ella tiene la misma ingenuidad, la misma sensibilidad, el mismo afán de belleza espiritual, la misma ternura:

"Agüita del mar, agüita
Que has que ayo entre las piedras
Ya el viento no te des'arra
Ni te azota la tormenta.
Ahora ves pasar las nubes
Pláticas con las estrellas
Eres espejo del sol
Y acunas la luna llena.

Pájaros y mariposas
En tus bordes curiosean
Y la brisa con su peine
De seda floja te peina.

Agüita del mar, agüita;
Dime ahora que estás quieta
Dónde fuiste más di'ho'a
Aquí, o en la mar inmensa?

Pero no me has con'es'ado
Y se viene la marea
Cae en el hoyo, te alcanza.
Y te rescata y te l'eva,
Agüita del mar, agüita,
¡Que me dejas sin respuesta!

Momentos difíciles tiene la vida y muy negra pa'ete en ciertos momentos; mas las nubes pasan y el sol vuelve a brillar; penas, tristezas, esperanzas, felicidad, tal es el ritmo de la existencia del ser humano. Mas la felicidad no es un objeto que se adquiere, brillante y colorida como una torta de cumpleaños: la felicidad está en nosotros, en haber sabido encontrarnos a nosotros mismos en saber sobrellevar las dificultades, el dolor. Lo logramos si creemos en la vida, si tenemos fe en ella, si la encontramos hermosa... y es en nuestra niñez que debemos aprender a quererla.

El libro de poemas de Elisa de los Campos de Gestido nos brinda esa enseñanza.

Gaby MARTIN.

(Especial para EL DIA.)

editorial" en un reclamo en el que restalla la sonora "ele" catalana...

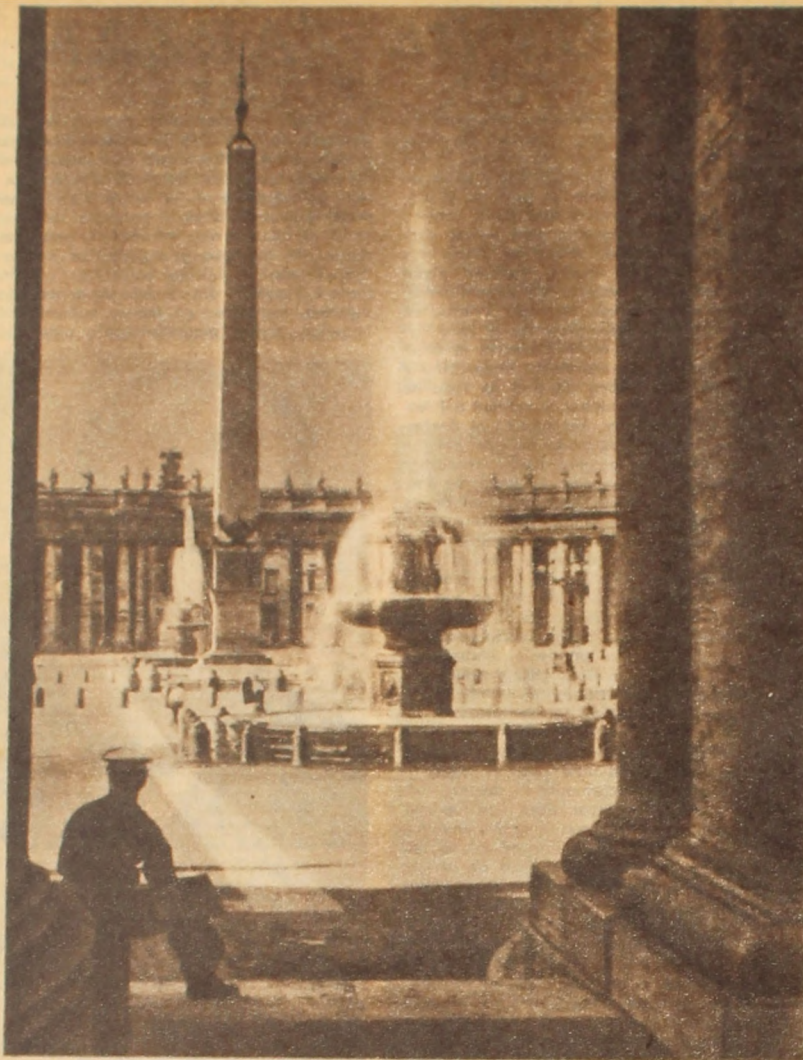
Es fácil adivinar que este "cumpleaños" de Tarzán que celebramos, no es más que un pretexto. Porque lo que procuramos señalar es que nuestro Suplemento cierra otro año de jornada, y que a través del lapso transcurrido, el señor de la selva ha acompañado la evolución de nuestra realidad, y mientras sucesos y hombres han pasado, sólo él sigue joven y sin achaques: ni reuma ni un resfío ni canas ni arrugas, en tanto que los colaboradores van experimentando todo lo bueno y malo que añaden los años. Tarzán no cambia; la mano de los dibujantes ha modificado apenas la fisonomía tradicional: un poco más escueta la vestimenta —y cómo no, si el leopardo está más caro—, un corte de pelo más moderno, más desarrollada la musculatura, de tanto andar por las ramas. Pero en esencia es el mismo Tarzán. Soltero, apolítico, ni fuma ni bebe, no tiene deudas, vive en un mundo sin elecciones ni impuestos, no lee diarios, no tiene conflictos de conciencia: no es raro que así no envejezca.

Y alegrémonos por aquellos que siguen leyéndolo y conservan en un rincón del alma, la memoria del antiguo niño que no se fue del todo.

Dora Isella RUSSELL.

2 octubre 1959.

(Especial para EL DIA.)



PLAZA DE SAN PEDRO, EL OBELISCO Y LAS FUENTES.



BAJO LA COLUMNATA DE BERNINI.



CAPILLA SIXTINA. MIGUEL Á.

VISIONES DE ROMA EL VATICANO

Voy a identificar algunos recuerdos de esa poderosa expresión estética fijando la evocación como "visiones del Vaticano", suerte de melancolía y de sol en torno a mi vigilia de poeta o de lo que Safo llamaba "servidora de las Musas".

El Vaticano: gran puerta de primitiva belleza, de áurea seriedad, de indómita fuerza en la cual se funden el acero y la humildad, el milagro y el martirio, el esplendor y la renuncia. Penetrar en el Vaticano representa internarse en el arte y la religión ambos como dogmas y como caudales infinitos de la mente y de los sentidos.

El Vaticano: signo asombrado que nos eleva sobre la realidad. ¿Por cuáles razones del pensamiento? Por la de ese poder so-

ERA el verano de 1954. La canícula enardecía las adelfas, los melones blancos y rojos (formando pirámides en las calles de la Ciudad Eterna), los cipreses austeros. Y a la luz centelleante de la estación, Roma parecía vesal de ardiente rostro, matrona de cuerpo estremecido, Erinnia sedienta. El murmullo de las fuentes apenas calmaba la intensidad que el estio derramaba sobre la ciudad más bella que he conocido. Y hago una digresión en cuanto a esto: las hay más enigmáticas como Asís, Santiago de Compostela o Friburgo; las hay más seductoras, como París; las hay más legendarias, como Atenas; las hay más intelectuales, como Florencia o Toledo; las hay más sonrientes, como Berna Madrid o Sevilla, pero ninguna resume en sí la lección de paganismo y de misticismo, de sortilegio y de dulzura, de majestad y de poesía, que Roma.

Cada época de Roma está representada definitivamente dentro de sus ámbitos. Ciudad que se presta para amarla cerebralmente, para amarla sensorialmente. Roma posee la predilección de ser símbolo del proceso evolutivo de la civilización. Podría hablarse de zonas culturales en cuanto a Roma. Desde la oscura latuna, proyectada por Eneas, las Sabinas Cástor y Pólux pasando por los guerreros, emperadores y artistas, continuando por el perfil decadente, vibrando todo en una rara mezcla de belicismo y de amor a la belleza.



CAPILLA SIXTINA. MIGUEL ÁNGEL.
JEREMÍAS.



CAPILLA SIXTINA. GHIRLANDAJO. V. C.
ANDRÉS.



REACCIÓN DEL HOMBRE.

VATICANO

humano del ascender hacia lo desconocido, desatadas las ligaduras canales (o por lo menos inveniadas) y ya creyentes esenciales, creyentes estéticos o ambas cosas a la vez (lo cual no es tan imposible como parece) entrar a ese recinto que es a un tiempo relamido, ago, gracia y aucinación. En aquel verano de 1954 fui de tu mano, a tu, muchas veces hasta las murallas guardan el alto testimonio. Siempre como s. n. m. b. u. l. a. p. o. e. a. de embriaguez, irrisada ansiedad, mujer, hermética, cantante de la poesía.

Bernini de, e. el Vaticano buena parte de la "atracción" exterior artística. Pese a este sitio en donde está construido (monumento a Mario y Jan. cuio) se supone fue pri-



LOS APÓSTOLES. PEDRO Y PAULO.

mero un cementerio en el cual probablemente enterraron a muchos cristianos de la alta edad, entre ellos el cuerpo de San Pedro; también se indica que allí existió un circo que en la época de Caligula y Nerón sirvió de escenario para espectáculos sangrientos; cuenta igualmente con un obelisco de hermosa factura a calca que reposa en el centro de la plaza de San Pedro; pese a todas esas prerrogativas de fondo, la conciencia contemporánea suele asociar en primer término, el conjunto monumental externo del Vaticano, al gran Bernini. Aunque parcial, la interpretación no es, por lo menos, del todo injusta. La dignidad arquitectónica creada por Bernini, en verdad que es evidente. La columnata que sirve de marco a la basílica de la cristiandad, tiene real belleza.

Si el Bernini dio fisonomía no solamente a este aspecto del Vaticano sino a otros fundamentales, como el primoroso sagrario de bronce con ángeles arrodillados, Miguel Ángel, a su vez, trazó las más excelsas maravillas de su capacidad creadora. Gran parte del tesoro artístico del Vaticano es producto de este titán del pensamiento. Pero rescatemos para la poesía lo que la arqueología y la plástica señalan desde sus muros.

Miguel Ángel en el Vaticano. ¿Cómo calificar la torre de San Pedro? Iniciada por Bramante, la inteligencia de águila de Miguel Ángel le comunicó el resplandor ar-



CAPILLA SIXTINA. MIGUEL ÁNGEL. FIGURA DECORATIVA.



CAPILLA DE NICOLÁS V. FRAY ANGÉLICO. VIDA DE SAN LORENZO. DETALLE. LOS CUATRO MENDIGOS.

cano que tiene (aunque no pudo verla concluida, ya que hubo de ser rematada por Fontana y della Porta) esta cúpula de visionaria serenidad. Mas, la gloria de Miguel Ángel se encuentra por doquier en el Vaticano. La escultura conocida como "La Piedad" (colocada casi a la en rada de la basílica) describe la resignación y el sufrimiento juntos. El rostro de la Virgen es de un lirismo invicto, mientras Cristo, divinidad en sí, adolorido cuerpo mortal a la vez, resume un versículo de soledad increíble. Exánime, fulgente, construye la pañola del cielo y del barro, no muerto en alma sino en materia trise.

La austeridad y la luz reinan en San Pedro. No hay pintura alguna. Esculturas, mosaicos, piedras encendidas dirigidas a la búsqueda de la verdad. Los mármoles muestran estatuas sobrenaturales y es que el

recinto (de acuerdo con las medidas que tiene en el piso) tiene proporciones inmensas, tanta, que cualquier soberbia catedral cabría holgadamente en el interior. Así, los trabajos escultóricos están realizados imponentemente, no sólo desde el punto de vista estético, sino geométrico. Los ángeles desollan intensamente, sus brazos son del tamaño de un cuerpo, sus manos alcanzan la dimensión de magnolias gigantes. Y así todo en San Pedro: los fundadores de órdenes religiosos asumen tallas enormes.

La más rotunda leaña (¿o fantasía-viada?) muestra el altar mayor, simbólicamente inaccesible. Debajo del altar mayor reposa la materia de San Pedro.

Jean ARISTEGUIETA.

(Especial para EL DÍA.)



LA CÚPULA DE SAN PEDRO DESDE LOS JARDINES DEL VATICANO.

GIL Pérez, nuestra autoridad máxima en materia de pintura en aquellos tiempos, decía esto antes de que Enrique Pascual Monturiol se embarcara, de regreso para su amada Barcelona: "Ningún pintor tan original, tan independiente ha pasado hasta ahora por nuestras salas de exposiciones".

Montevideo, el Montevideo de la incisión de la segunda década del siglo, era plaza muy buscada por los que querían vender buenos cuadros, fueran aquellos hombres artistas o "marchands". Sin forzar la memoria recordamos a uno de los últimos, el pintoresco Pipó Soler, que organizó varias muestras con telas de Modesto Urgell, director del Círculo de Bellas Artes barcelonés. Y entre los pintores, surge el recuer-

RECUERDE U.D.

El Hogar



LA SUPER CERA

QUE LIMPIA
DA COLOR
ENCERA Y
DESINFECTA
SUS PISOS.

**CLINICA
DENTAL
YAGUARON**



**PROTESIS INMEDIATA
TODOS LOS DIAS DE
8 a 21 HORAS.**

HORARIO CONTINUADO

**Yaquarón 1533
(A mitad de cuadra)**

CASI PAYSANDU

CUIDE SU DINERO REPAIRE SU

**CITROËN o
RENAULT**



En un Taller
Especializado
Personal con
más de 10
Años de
Experiencia



Stock Permanente de Repuestos
Pintura. Lavados. Engrases. Mecánica. Electricidad. Chapa.

GARCIA VARELA Ltda.
GALICIA 1428 Y MEDANOS - Tel. 40.45.30

ATHERMOLIT



A ISLANTE

TERMICO Y ACUSTICO

BALVIMON S. A.
PROPIOS 2747 Tel. 5 58 09



Obreros en un pueblo de Cataluña, obra que habría traído Monturiol de poder volver en 1919.

AQUEL GRAN PINTOR QUE PERDIO SU ALBEDRIO

do perdurable del maestro Barbasán Lagueruela, que dejó Montevideo a principios de octubre de 1912, pocos días antes de llegar Monturiol. Aunque igualmente oriundo de España, Barbasán residía en Italia. Nosotros tuvimos la suerte de verlo actuar "en su medio", Anticoli Corrado, pueblo de pastores, encastrándose en todo lo alto de una amena y verdeante montaña, a pocas horas de Roma. Anticoli Corrado albergaba de continuo pintores y escultores de toda Europa. Nosotros conocimos allí al gran Zanelli, el fuerte modelador del Artistas e igido en nuestra patria a Independencia, hombrón que vestía como un aldeano en tan apartado lugar, famoso por sus modelos, tanto fueren ellos viejos arrugados y bartudos (cabezas de estudio), o frescas y gráciles muchachas que posaban desnudas con un impudor tan grande que era ya encantadora inconsciencia.



Una gitana de Monturiol, trabajo que basta para demostrar el vigor de un gran dibujante.

Hablando de Monturiol, había escrito desde Buenos Aires el olvidado y brillante Juan Más y Pi, que tenía a su cargo la correspondencia de "La Razón" montevideana: "Sus modelos son hombres ateizados, de piel tostada por el sol, quemada por el yodo marino, de gruesas manos callosas que salen de la brava faena, dominadora de la ola, vencedora de la materia. La delicadeza más honda, surge, empero, de sus cuadros recios, donde el vivir del hombre se reproduce, brota como una flor misteriosa, pugnando por romper la dura y fea copa de materia que la envuelve".

Nacido en un barrio de gente rica, con aquellas casas grandes de líneas góticas y barrocas que erigían los Cresos barceloneses de fines del otro siglo y comienzos del actual, Monturiol, ya consagrado, mantenía su taller cerca del puerto, que lo proveía de cargadores y pescadores, los tipos que aquí el pintor de lo humilde reproducía con más gusto en sus lienzos y sus fuertes dibujos al carbón. Para los paisajes, busaba barcas y cielos poéticos a todo lo largo del Llovergat.

Tenía Monturiol una figura particular, noble y despejada; de esta era poco más que mediana, pero con complexión fuerte, musculosa. Daba una sensación de vigor, lo mismo visto en lo físico que intuido en lo espiritual a través de sus cuadros. Se tocaba con un sombrero negro, aludo de elevada copa. Eso y los tacos levantados, le hacían parecer más alto. La corbata, aunque estilizada, era Lavallière, aquella corbata negra tan del gusto de los ineluctables imberbes de principios de siglo, cuando tanto se repetía la frase de Víctor Hugo: "En la juventud sólo se puede ser poeta y anarquista". El desprendimiento de Monturiol se nos apareció a nosotros apenas lo conocimos, la víspera de la exposición, en momentos que dirigía el emplazamiento de los cuadros:

—Si viene gente y vendo, se lo deberé a su ayuda —le dijo, modestamente, al periodista que más propaganda le había hecho hasta ese momento. —Hónreme eligiendo un cuadro.

El hombre no se perdió. Hizo poner el convencional "Adquirido" a una valiosa tela. Monturiol se creyó en el caso de repetirlo el ofrecimiento allí mismo al representante de otro viejo diario, que apenas circulaba. Y el escriba, ni corto ni perezoso,

se eligió el mejor cuadro, lo que hizo sonreír a Monturiol benévolo, como lo que era: un santo laico, que sabía dispensar las humanas flaquezas. Aunque se fuera en ello su caudal.

Descendía ese artista del extraordinario Narciso Monturiol que en 1858 botaba en Barcelona el que fue célebre "Iginius", barco precursor de la navegación submarina. Don Narciso era hombre idealista, tan esforzado, que fundó luego con Cabet la colonia "Nueva Icaria", en Norte América. De ese abuelo (materno) había heredado nuestro amigo la sagrada inquietud, el romanticismo, su carácter irguiendo, virtuoso y arrojado, el amor a los hombres, máxime si ellos eran trabajadores humildes...

El pintor había perfeccionado el oficio en París, junto al magnífico Anglada Camarasa, en cuyo taller trabajó cinco años apasionadamente. En 1910, a tiempo que Anglada, con Zuloaga, eran las "medallas de oro", la máxima atracción en la Exposición Internacional del Centenario Argentino, Monturiol deslumbraba a sus conterráneos exponiendo en "Fayards Catalá" de Barcelona, "Funerales Solemnes", lienzo de gran tamaño, representando el naufragio de un barco con pescadores, fue adquirido a gran precio para el salón de actos del Municipio de la Ciudad Cndal.

Monturiol salió rumbo al Uruguay, luego de obtener sendos éxitos en Buenos Aires y Rosario, cuando decía uno de los diarios porteños: "Monturiol ha ensinado a la nueva generación artística argentina que los motivos de inspiración son infinitos y que la vida del pueblo, si se la observa atento, tiene un gran contenido de belleza".

Ahora veamos lo que consignaba "La Razón" de Montevideo, el 14 de octubre de 1912: "Desde ayer están expuestas al examen y la consideración del público en el Salón Maveroff. 58 cuadros de Enrique Pascual Monturiol. A penas inaugurada la exposición, una cantidad enorme de público invadió el local, ávida de comprobar la exactitud de las referencias que sobre el vigoroso pintor catalán se han hecho. Y la realidad superó en mucho la palabra. Hay allí un artista formidable que esculpe con el lápiz, que crea vida con el color y que sorprende a cada instante por la fuerza enorme de expresión que pone en las figuras que estudia".

Monturiol, no obstante ser poco interesado, vendió mucho y vendió bien. Entre nuestros ciudadanos acaudalados había hombres de buen gusto que enseñaban sus pinturas y cuadros con la misma ufania que nuestros nuevos ricos exhiben ahora sus "colaciones". Vicente Puig y otros pintores de la época pidieron al visitante que hiciera una demostración en el Círculo de Bellas Artes y nos cupo el honor de presentarlo a un público calificado, realmente numeroso. Trabajó raudamente, con modelo y al carbón. Y siempre desprendido, rifó el dibujo, que correspondió a unas señoras y a un guirre.

Casi se "ennovia" aquí. Fue a tomar el té a casa de una familia que vivía en una quinta del Prado y se prendió, no sólo de una muchacha de la casa, sino que nos hizo un poema, lleno de ternura, cuando nos habíamos ido de la abuela. Acaso fue por ésta por la que el impulsivo estuvo a punto de enamorarse en la familia.

Como amigo, nos resultó excepcional; tan valiente, que el domingo 27 de octubre, día en que debimos realizar "La Fiesta de la Primavera", ceremonia final del primer concurso de belleza femenina que conoció Monturiol (iniciativa del diario "La Razón", patrocinada por unos centenares de trabajadoras agremiadas en la capital), sabiendo que nuestra vida peligraba, Pascual Monturiol no se apartó de nuestra vera. Esa tarde caían los trozos de ladrillo y cascote sobre el Solís junto a la carroza a la "Gran Dumont" en que iban las reinas, y el artista permanecía, en custodia de las muchachas, con nosotros, firme como un granadero. Una carga policial puso fin al tumulto, salvando a reinas y acompañantes de probables y muy serias consecuencias.

Tan grande fue el afecto que se estableció entre nosotros luego de la aventura, que sólo la muerte del artista pudo cortar aquella noble camaradería.

En marzo de 1913 desembarcábamos nosotros en Barcelona, soñando con entrevistar allí a Guimerá, Apeles Mestres, Casas, etc. Luego, en Madrid, veríamos a Pérez Galdós, Baroja, Valle Inclán y otros, de modo que el viaje tuviera en el Uruguay una gran resonancia. Sueño lógico de los 26 años viajeros. Pascual Monturiol no sólo nos hospedó en la Ciudad Condal, sino que nos abrió las puertas de círculos artísticos en París, por medio de su primo el famoso pianista Monturiol, casado con una gran pintora francesa.

En el taller de Barcelona, vecino al puerto, Pascual Monturiol, nos hizo disfrutar mucho. En una vieja casa rústica, pintada de azul, muy simpática, de ancho portal y ambientes acogedores, el artista recibía cada jornada media docena de modelos:

una mujer de pescador, con el hijo en brazos, jayanes cargadores de cartón (ti, os que empleaba mucho), alguna muchacha del mercado, gitanillas...

A éstas les captaba la expresión en la forma más graciosa:

—Dime ¿tú no tienes algún pariente que te gus e y te haga reír?... —Y que lo diga usé: mi tío Juan Palomo!

La cara de la gitanilla se iluminaba, marcando una sonrisa:

—¡Así, así! — pedía el pintor—. Cuéntame algo de Juan Palomo. ¡Son: ie así, así!...

El dibujo era luego un prodigio de realidad, lleno de expresión.

En los cafés y restaurantes a que fuimos juntos, se descubría pronto la popularidad de nuestro amigo. Se le consideraba y quería. Pero es que Monturiol llevaba un alma grande a flor de piel.

Vueltos nosotros al Uruguay, establecimos con el amigo una correspondencia asidua. Se hizo menos frecuente el epistolario a los pocos años, cuando —con gran sorpresa nuestra— el artista catalán trasladó su taller a Nueva York, a donde lo condujera la dama norteamericana con la que se casó en España, súbitamente, sin noviazgo, ante el asombro de los amigos. ¡Oh el impulso!

¿Cómo eran las relaciones entre los esposos? No vamos a hablar de lo que ignoramos. Pero en diciembre de 1919, tras largo silencio, nos llegó carta de Estados Unidos. Que decía: "Estuve en Barcelona, con mi familia española, e hice la misma vida de cuando era soltero. Mientras mi esposa seguía tratando retratos con magnates en New York, (¡lo que voy a tener que trabajar ahora!), yo iba a cafés bohemios y me divertía tomando notas en el puerto. Así fue como volví a pintar tipos populares a mi gusto".

Todo esto nos pareció revelador. Muy expresivo, no obstante no contener una sola queja. Poco después, por otra carta, supimos que los encargos (retratos) de gente rica le caían a Monturiol constantemente, bajo el acicate del gran agente de negocios que era su mujer. Movíase el artista en un ambiente prosaico hasta lo aplastante. Su casa ostentosa llena de cortinones y poyatos, semejava ya un museo. ¡Cómo debió extrañar el sol mediterráneo y las sillas proletarias de pino y esparto, donde sentaba a los pescadores y las gitanillas que pululaban por los muelles del puerto de Barcelona! Esto, apenas entrevistado era allá por fines de 1921. En esta fecha, Monturiol nos hablaba de venir a Montevideo. Solo, sin la conyuge: "¿No habrá ambiente para una exposición? Llevaría lo que pinté en Barcelona más recientemente; lo que yo llamo cuadros de mi nostalgia."

En 1921 Uruguay estaba en lo peor de



Monturiol en su estudio de Barcelona, entrevistado por el autor de la nota, en el año 1913.

su crisis de postguerra. Se lo dijimos francamente. Y no vino.

Pasó algún tiempo más. Y, con la prensa española, llegamos la infausta noticia de la muerte del dulce artista. La muerte en New York.

Hace años, en una hermosa jaula, vimos arrinconado un pajarito. Lo habían cazado arteramente, con una trampa, en el campo. Se nos explicó la cosa bien: ascendía deslumbrante el sol cuando la avecilla se metió confiada entre las altas achiras de una laguneta, para tomar agua fresca en la clara

mañana. Y quedó apresada. Ya en Montevideo tuvo lujosa jaula, saz distinta de aquel cajoncito con que la trajeron de Sauce de Corrales. Le ponían de todo: alpiste, maíz quebrado menudamente, hojas de lechuga, hasta bizcochos... Pero el pájaro apenas tomaba agua y surgía cada día más triste, más encogido. Hasta que se murió. Y he aquí que nosotros ahora —cuando no sabíamos como terminar esta nota— evocando al Monturiol barcelonés, nos hemos acordado del pobre pajarito uruguayo...

Vicente A. SALAVERRI.

(Especial para EL DIA.)



Asado criollo con que obsequiaron en 1912 los catalanes de Montevideo a Pascual Monturiol y Vicente Puig.

LA OPERA DE PARIS: UN



La Taglioni, por muchos años primera figura de la Opera de París, goza entre las famosas bailarinas de antaño de una aureola particularísima de levedad, casi de irrealidad, muy en consonancia con la predilección de su época por los personajes sobrenaturales, elfos, ninfas, silfides.



Primeros esplendores de la Opera de París: "Cástor y Pollux", de Rameau, estrenada en 1737, fue un acontecimiento tanto por la calidad de la obra, como por el lujo de su presentación. Vemos aquí el traje diseñado en aquella oportunidad para el personaje de "El Placer".

HACE unos meses, André Malraux, a poco de asumir su cargo de Ministro de Estado encargado de los asuntos culturales, provocó una pequeña tempestad con el anuncio de un cambio radical en la orien-

tación de los teatros oficiales de Francia: Comédie Française, Odeón, Opera y Opéra-comique. Al igual que las otras tres salas, el suntuoso palacio Garnier, sede de la "Académie Nationale de Musique et de

Danse" —tal es el nombre oficial de la Opera de París— vio una pequeña conmoción interna ante la perspectiva de nuevos rumbos. Y no precisamente porque la venerable institución no esté acostumbrada a

los cambios: en lo que se refiere a salas, solamente, desde su fundación en 1669 por Luis XIV, recorrió no menos de doce, antes de ingresar, en 1875, a su actual alojamiento.

En las épocas del Rey Sol, tan afecto él mismo a figurar en las pantomimas-ballets que regocijaban a la corte, la sala de la Opera, próxima al Sena a la altura del Pont Neuf solía llamarse, por su forma estrecha a la entrada, y luego alargada hacia el escenario, la "sala de la botella". Por entonces, si la orquesta no era muy numerosa, las entradas de ballet, en cambio, eran extraordinariamente brillantes. Pronto entre todos los músicos se destacó Lully, quien en su prodigiosa carrera de ayudante de cocina a violinista y compositor genial supo también conquistar hábilmente el favor del rey, que le concedió algo así como el "monopolio" de la ópera. Tal llegó a ser la influencia de Lully, que, a poco de la muerte de Molière, pasó a ocupar su sala, el Palais Royal; allí, de 1673 a 1764 fue donde se representaron sus más grandes creaciones y las de Rameau. Un detalle curioso de esa etapa: la platea estaba reservada a los hombres, que debían permanecer de pie, ya que no había aún asientos fuera de los palcos y galerías.

Provisionalmente, en un período de refacciones del Palais Royal, la Opera se trasladó a las Tullerías, una sala famosa por la perfección de su maquinaria de escena: era la época en que lo más apreciado de un espectáculo era los pequeños milagros teatrales logrados con trucos mecánicos: vuelo de divinidades, mutaciones casi instantáneas de escena, surgimiento de palacios, derrumbes gigantescos...

Terminadas las obras de reacondicionamiento, en 1770 la Opera vuelve a su Palais Royal; el período es fecundo para el género y no menos fértil en incidentes, como los que suscitó la rivalidad entre gluckistas y piccinistas, estando María Antonieta a favor de Gluck, a quien había conocido en Viena. Todo este ciclo tuvo brusco fin con el incendio de la sala en 1781.

Como por milagro —uno de esos famosos trucos escénicos— su nueva sala, en la Porte Saint Martin, se construyó en noventa días, trabajando los obreros día y noche sin interrupción. El elenco, mientras tanto, no descansaba; y en la sala llamada "Des Menus Plaisirs" proseguía su actividad infatigable.

Esta sala, la de la Porte Saint Martin, intervino inesperadamente en una página cumbre de la historia de Francia y de la humanidad: el 12 de julio de 1789, un grupo de hombres del pueblo se presentaba muy decidido al Director, exigiendo que se les entregara la "armas" conservadas en el depósito de utilería. Desilusión: las bayonetas y los garrotes eran de cartón! Las espadas, en cambio eran auténticas, y con ellas marcharon. Dos días más tarde, las espadas de la ópera estaban presentes y participaban en el asalto y la caída de la Bastilla.

A esta sala sucedió la de la Rue de la Loi, en la que, en 1820, fue asesinado el Duque de Berry; y luego la de la calle Le Pelletier, que vio el tumultuoso escándalo del estreno de "Tannhäuser".

El Palacio Garnier fue comenzado, por orden de Napoleón Tercero, en 1860. Diez años más tarde, durante la guerra, sirve, aún sin estrenar, de depósito de víveres. Du ante el sitio, los soldados del ejército se refugian en el edificio inconcluso, donde luchan contra los insurrectos de la Comuna. Vuelta la paz, la Tercera República continúa la obra del tercer Napoleón; el palacio estaba a punto de ser terminado cuando en 1873 se incendia la sala de la calle Le Pelletier: nuevamente la Opera debe emigrar, pero ya en 1875 puede instalarse en la suntuosa sede actual.

Historia de la música, historia de París, historia del mundo... una institución venerable como la Opera representa algo más que un edificio, algo más, aún, que la más venerable tradición; el recorrer la historia a vuelo de pájaro, como lo hicimos, nos fortalece en el convencimiento de que las reformas de hoy, respetando su esencia, le darán un nuevo impulso vital.

Jacques DESPRES.

(Especial para EL DIA.)



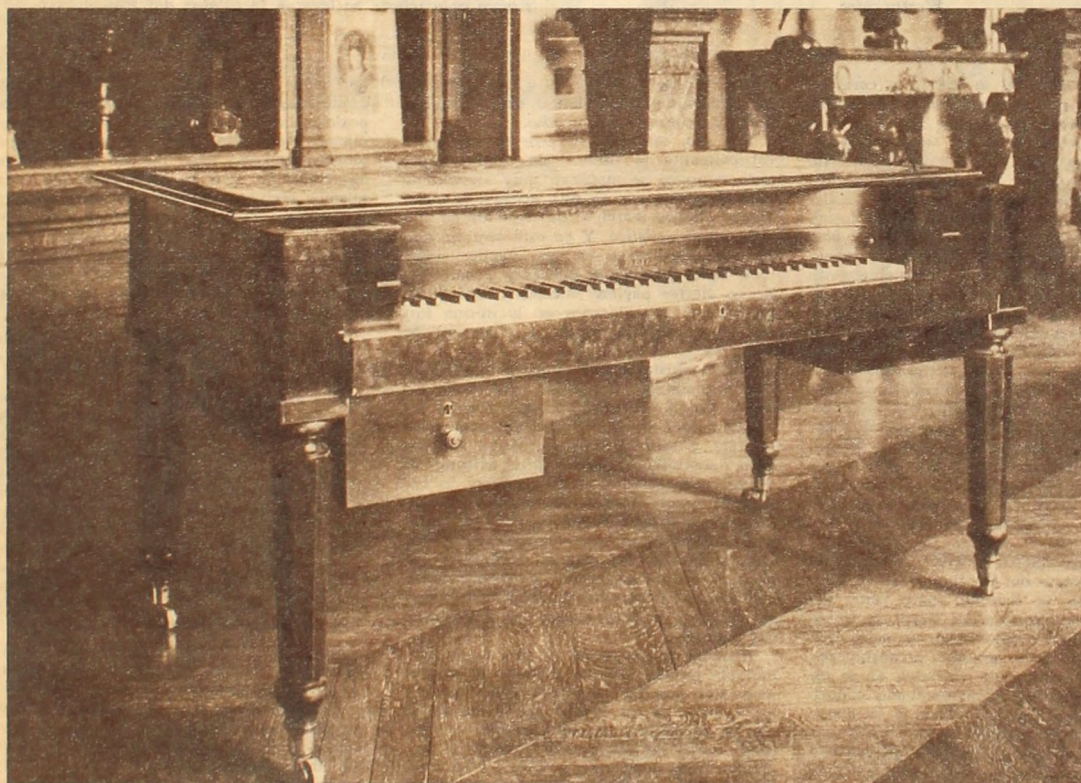
TEATRO ERRANTE



Maria Malibran no sólo fue una de las cantantes más famosas de todos los tiempos, sino también, por su belleza, inteligencia y cultura, un personaje intimamente ligado a los más brillantes cenáculos. Amiga de Musset, de George Sand, de Chopin y de Liszt, su vida se desenvolvió en ese mundo tan intenso y fascinante que hizo florecer el arte romántico.



Vestris, (Vestris II, pues existía una verdadera dinastía de artistas de su familia), fue un bailarín que muchos clasificaron de sublime. Muchos también criticaron su engreimiento, su seguridad de sí mismo. Con él despuntó y se afirmó la técnica clásica del ballet, y pese a su innegable divismo, la Ópera de París le debe la formación de buen número de buenos intérpretes.



El museo de la Ópera de París es uno de los más variados y originales: contiene desde proyectos de escenografías y vestuarios antiguos hasta accesorios usados por famosos cantantes, desde viejos cartones de invitación del siglo pasado hasta los platillos de tono especial que Meyerbeer hizo forjar para "Los Hugonotes". Aquí vemos el piano que perteneció a Massenet, y donde sin duda, nacieron las más inspiradas arias de "Werther", "Manon" y "Thaïs".



A fines del siglo XIX, la ópera está en su apogeo y tiene su estilo bien definido, una naturalidad que hoy nos parece terriblemente convencional, en escenografías, vestuario y movimiento escénico. Esta escena es característica, con sus trajes medievales tan "fin de siglo", su decorado realista; el momento pertenece a "Los Maestros Cantores" de Wagner, con M. Gresse y Mll Bréval.

UNA de las formas con que suele presentarse la grandeza de un artista, consiste en su capacidad para escapar a la cronología; es decir, para mantener la vigencia de su mensaje expresivo, y ponerlo al abrigo de todos los cambios de gusto popular y de orientación estética.

En George Federico Haendel (nacido en Halle, el 23/II/1685, y muerto en Londres el 14 de abril de 1759), tales caracteres de longevidad artística y de presencia viva de su pensamiento, adquieren proporciones impresionantes. No puede sorprender, por lo tanto, que todo el mundo civilizado se haya puesto en marcha para conmemorar el bicentenario del fallecimiento de quien, en su obra, no sólo monumentos indestructibles de arte musical, sino una representación magna de la Humanidad.

Es Haendel, ante todo, un dramaturgo; un excelso modelador de almas y de situaciones, a las que sabe expresar con intensidad hasta entonces inaudita, sin menoscabo de la excelencia de factura musical; tan perfecta como la de J. S. Bach, aunque, podríamos decir, más "explicita" y accesible. Si recordamos que en su vida compuso nada menos que cuarenta y seis óperas, esto sólo ya nos habilita para pensar que era el género teatral, aquel para el que estaba mejor dispuesto; y la experiencia así lo confirma. No basta con que la biografía nos narre su repetida actuación en este campo; tanto como autor, como en su papel de empresario. Es insuficiente también, saber que llevó a liberadamente a Londres, la forma artística que fue a beber a su fuente, —Italia—, en los años de su mocedad. Más importante que toda acotación biográfica, resulta observar hasta qué punto, en el arte de Haendel se aprovecha y magnifica la experiencia de sus predecesores y contemporáneos, para conducirla a una incomparable culminación de forma y de fondo.

*

Esa suma de conquistas dispersas, que Haendel reúne en apretado haz, es advertible en todos los campos o géneros musicales que el Maestro cultivó: la música instrumental pura, la ópera y el oratorio.

En cuanto a la primera, observemos que el progreso no consiste tanto en innovaciones u originalidades rebuscadas, sino en el poder de síntesis de todos los elementos hasta entonces dispersos. Por ejemplo: su orquesta es la del tipo italiano, con sus divisiones clásicas en *concertino*, *grosso*, *ripieno* y *basso continuo*. Pero tales recursos en manos de Haendel, sufren una transformación funcional, que toma su origen en su pasión por la ópera. En este género, la orquesta deja de constituir un mero "acompañamiento", para convertirse virtualmente en un nuevo personaje de la acción. Cada instrumento parece un ser vivo, dotado de personalidad expresiva peculiar. Lo mismo puede decirse del empleo sapiente de la tonalidad, que el músico escoge, paso a paso, explotando sus posibilidades expresivas intrínsecas. El contraste de tonalidades entre los distintos recitativos y arias de sus oratorios, así como entre los intrínsecos orquestales y los coros, pone de manifiesto la inmensa capacidad del músico de Halle, para profundizar, por todos los medios posibles, el estudio del alma humana. En este sentido (explotación de la tonalidad y de la timbral), Haendel se muestra el heredero directo y glorioso de Claudio Monteverdi, cuya esencia sabe transfundir en el "Siglo del Barroco", para llevarla a su extrema consecuencia estética. Examiné detenidamente la partitura de

HAENDEL: ARTE Y HUMANIDAD

"Julio César", "El pastor Fido" o de "El Mesías", y se verá hasta qué punto exhaustivo ha sido llevado el estudio de la función expresiva de las trompetas, trombones, fagotes, óboes, flautas y cuerdas. Lo mismo podía decirse del empleo de la voz humana. Es Haendel, sin duda alguna, el

operas, los personajes nos parecen hoy convencionales o absurdos, como en tantas óperas escritas por músicos de primera magnitud. Tal vez esto sea debido a que Haendel expresa, en cada aria o en cada coro, algo que es permanente en el alma humana, de la cual ha sabido extraer y poner en

rá, irremisiblemente, contra ese muro de silencio, —piadoso silencio—, con que las generaciones responden a la mediocridad. *Non ragionar di loro, ma guarda e passa...*

Una de las mejores formas de progreso artístico, puede consistir en disponer convenientemente la mayoría de los elementos



Haendel. Estatua de Roullillac en la tumba de la Abadía de Westminster.



Halle sobre el Saale (Alemania). La ciudad natal de Haendel. Frente a la iglesia se levanta la estatua del gran músico.

maestro supremo de la escritura coral; y puede darse por sentado que nadie puede, hoy día, pensar en formar su conciencia como compositor de coros, sin haber estudiado y asimilado a fondo la música de este maestro. Pero hay todavía una dificultad, que persiste aun cuando se ha llegado a aproximar al dominio de la "forma coral" haendeliana; y esa dificultad última, suprema, es la que emana del genio mismo de quien empleó invariablemente sus coros, no sólo como elemento musical de potencia, sino como expresión del alma colectiva. Haendel, el dramaturgo por excelencia, se compenetró del espíritu de las masas, a las que hace cantar sus sentimientos potenciales y elementales, evitando toda disquisición filosófica o toda concepción individualista. Se anticipa así, al conocimiento psicológico de (studia, preferentemente, por G. Le Bon y por Sigmund Freud); en las cuales, cada individuo cede parte de su personalidad a la colectividad a que en ese momento pertenece.

En este sentido es Haendel, también, el precursor directo del Beethoven de la *Misa en Re* y de la *Novena*, tanto como del Moussorgsky del *Boris* o del Verdi de *Nabuccodonosor*. Su ejemplo halló, en estos músicos del siglo XIX, grandes proseguidores. Pero también descuella Haendel, en la escritura vocal solística: su profundo conocimiento del aria italiana, aliada a su genio, lo hace particularmente apto para trazar retratos individuales o estados de conciencia, como nos lo prueba en todas sus óperas y oratorios.

*

Gracias al sesgo tan particular de su aptitud creadora, Haendel ha podido desafiar, pues, al avance del tiempo, y a la audanza de los gustos. Ni siquiera en sus

valor los rasgos esenciales y perennes: valor y cobardía, serenidad y exaltación, nobleza y baja, amor y odio.

Por eso, también, su arte nunca siguió estrictamente la "moda" de cada tiempo; pero tampoco se mantuvo muy alejado de ella. Hay que ver en esta actitud, la clave de esa alianza increíble de popularidad (con supremacía artística. Y en este sentido, quizás sólo Beethoven en sus grandes sinfonías, Verdi en algunas óperas y Tchaikovsky en ciertas páginas vocales y sinfónicas, pueden ser considerados en la misma forma: como músicos populares y magistrales a la vez.

Pero la historia nos muestra también, y con sintomática regularidad, que tales casos se producen cuando a una vocación artística genial se une la aptitud para comprender y asimilar la experiencia del pasado, auscultar el presente y avizorar el porvenir, sin perder jamás de vista lo básico de nuestra condición humana. ¡Cuántas especulaciones estéticas, cuántas forzadas posturas como "renovadores" y cuántos inevitables fracasos, han empujado o anulado la obra de músicos de talento; pero que olvidaron "fundirse humildemente" con su sociedad, y despreciaron las enseñanzas del pasado!

Haendel no le temió al pasado, al formidable pasado musical italiano ni al alemán; sino que fue hacia éste, para inquirir las razones de su supremacía y su vitalidad. A él, como individuo, estaba reservada la tarea de seleccionar, amplificar, enmendar o de utilizar en su forma originaria, cada uno de los elementos conocidos. Tuvo quizá la conciencia clara de que el verdadero creador, aún copiando, es original; y de que la inversa es también válida: que todo esfuerzo por ocultar la falta de inventiva, o de pasar por innovador, se estrella-

heredados del pasado. Véase, si no, que desde Haydn hasta nuestros días, la composición básica de la orquesta sinfónica permanece casi incambiada. Y sin embargo, ¡cuánto progreso llegó merced a la simple cuantificación y a la explotación de esos mismos recursos sonoros! En esto, el arte se parecería al juego realizado por un ajedrecista consumado: la posibilidad de la victoria o de la derrota, derivan sólo de la "manera de mover" las mismas piezas de que dispone su contrincante; y no, de jugar con piezas diferentes.

Pues bien: Haendel, en todas las manifestaciones de su genio, reveló su inaudita capacidad para "mover las piezas" heredadas de sus antepasados: apenas, si concibió valorizar algunas de ellas, o disponerlas en la forma que más conviniera a sus fines artísticos. Pero el resultado de este juego, está hoy ante nuestra vista; y a tal punto, que (por ejemplo, en materia coral), todo lo hecho antes de Haendel, nos parece primitivo e incompleto; y que después de él, es preciso llegar a genios tan potentes como Beethoven, Verdi y Moussorgsky, para lograr acercarnos, en forma y en contenido, a lo que, entre 1720 y 1759, nos legara Jorge Federico Haendel.

Arte y Humanidad, conjugados por el poder creador de este músico, aseguran, pues, ese género de inmortalidad al que sólo pueden aspirar los capaces de haber escalado las cimas del arte, sin haber perdido su contacto con el "humus" de la llanura, ni de dejar de oír la voz múltiple de la colectividad humana, que es, a través de los siglos, esencialmente la misma.

Roberto LAGARMILLA.

(Especial para EL DIA).

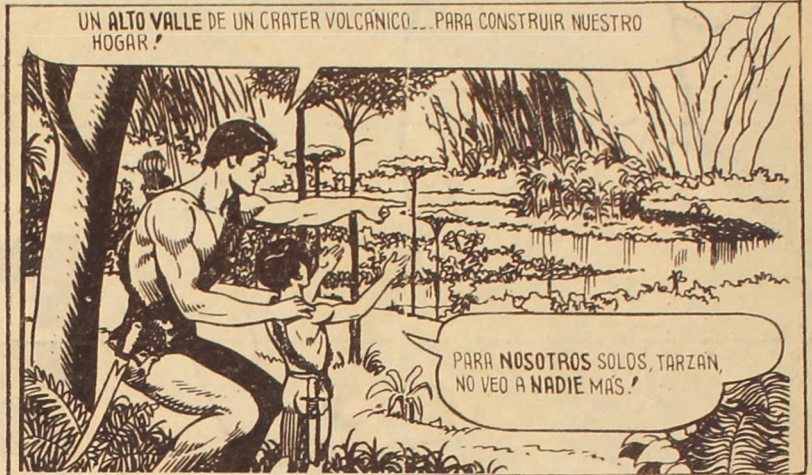
EL DIA

ANUARIO 1959

Para dar cumplimiento a una justa necesidad de sus lectores, EL DIA iniciará la edición corriente de anuarios, que favorecerá la accesibilidad, en rápida consulta, a temas y noticias nacionales e internacionales relacionadas con el año.

Para el término de 1959 se está preparando, ya, el primer volumen que será impreso en huecograbado y en colores.

Dada la intervención de técnicos y periodistas especializados en las distintas secciones que integrarán el ANUARIO 1959, se espera poder brindar un trabajo de amplitud y que refleje las realidades, en hechos y pensamientos, que dan vida permanente a nuestro país.



Nutre,
vigoriza,
fortalece.

TODDY

No tiene,
ni puede
tener similares





UNA

en 50 AÑOS

¡GRAN
LIQUIDACION

EN LAS 3 AVENIDAS Y...

Caca Soler

SOLER HNOS. S. A.